



SUMARIO ANALÍTICO / ABSTRACTS

ROBERTA ALVITI, «Calderón y el refranero».

«Calderón and the refranero».

En la contribución se analiza la presencia del refranero en las comedias de Calderón de la Barca. Lo que llama inmediatamente la atención es el hecho de que muchas de las piezas de don Pedro llevan como título un refrán; es evidente, además, que partiendo del título el dramaturgo elabora la intriga, usando repetidas veces el refrán-título en los versos. La finalidad del estudio no estriba sólo en la localización de las paremias en entramado léxico, sino también en analizar las modalidades de inserción y en averiguar si el proverbio se cita como tal o si se reelabora dentro del texto.

This paper aims at analysing the corpus of proverbs in Calderón de la Barca's plays. As a matter of fact, many of don Pedro's plays are entitled according to one of the corpus proverbs. Furthermore, the plot is always elaborated starting from the title and the title proverb is continuously inserted in the text. This essay aims not only at finding proverbial quotations into the lexical structure, but especially at discovering how they have been inserted as well as the level of awareness in every quotation.

PALABRAS CLAVE: Calderón, refranero, análisis, tipos de inserción / Calderón, refranero, analysis, types of insertion.

IGNACIO ARELLANO, «Los disparates de Calderón».

«Calderón's Foolishness».

Este trabajo versa sobre la faceta cómica de Calderón como hombre de burlas. El autor pasa revista a varias modalidades jocosas del dramaturgo como sus juegos poéticos de academia, sus disparates dispersos en varias de sus comedias, en su teatro breve y en la comedia burlesca, en concreto en *Céfalo y Pocris*.

This work deals with the comic facet of Calderón as a man of jokes. The author examines various humorous modalities of the playwright in several of his comedies, in his short theater and in the burlesque comedy, specifically in *Céfalo y Pocris*.

PALABRAS CLAVE: Calderón, modalidades jocosas, *Céfalo y Pocris* / Calderón, humorous modalities / *Céfalo y Pocris*.

ENRICA CANCELLIERE, «Mito e icono para una Fiesta Real».

«Myth and icon for a Real Feast».

Este trabajo estudia las complejas relaciones entre mitología y teatro. En concreto entre el mito de Pandora y *La estatua de Prometeo* de Calderón.

This paper examines the complex relationship between mythology and theater. Specifically between the myth of Pandora and Calderón's *La estatua de Prometeo*.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *La estatua de Prometeo*, mitología, Pandora / Calderón, *La estatua de Prometeo*, mythology, Pandora.

DON WILLIAM CRUICKSHANK, «El problema de la *Sexta parte de comedias escogidas*».

«The Problem of the *Sexta parte de comedias escogidas*».

La bibliografía del Siglo de Oro se complica por culpa de las ediciones piratas que pueden resultar engañosas. Después de analizar las técnicas de impresión por los profesionales y los fraudulentos del Siglo de Oro, el autor analiza la conocidísima problemática de la existencia de diferentes copias de la *Sexta parte de comedias escogidas*. El objetivo final del artículo es plantear una hipótesis sobre dónde y cuándo fue-

ron impresas las sueltas de la *Sexta parte de comedias*, además del lugar y la fecha de composición de los volúmenes.

The bibliography of the Golden Age is complicated by pirated editions which can be deceptive. After analyzing different printing techniques used by professionals and pirates in the Golden Age, the author takes up the well-known problematic existence of several varying copies of the *Sexta parte de comedias escogidas*. This paper tries to make hypotheses about where and when the sueltas of the *Sexta parte de comedias escogidas* were produced, as well as about the place and date of assembly of the volumes.

PALABRAS CLAVE: Calderón, bibliografía, *Sexta parte de comedias escogidas*, técnicas de imprenta / Calderón, bibliography, *Sexta parte de comedias escogidas*, printing techniques.

JUAN MANUEL ESCUDERO, «El gracioso trágico calderoniano: un caso de multiplicidad».

«The tragic calderonian joker: a case of multiplicity».

El presente trabajo pretende presentar a través del peculiar tratamiento del gracioso calderoniano en sus tragedias, el caso concreto de *El alcalde de Zalamea*, donde puede apreciarse una tendencia a la generalización del agente cómico en la presencia de tres parejas en la obra: Rebolledo y la Chispa, Don mendo y Nuño, y finalmente Pedro Crespo y Don Lope de Figueroa. Este elenco de figuras tiene una justificada presencia en el armazón trágico de la comedia.

The present work aims to present, through the peculiar treatment of the Calderonian joker in his tragedies, the concrete case of *El alcalde de Zalamea*, where a tendency towards generalization of the comic agent can be appreciated in the presence of three pairs within the work: Rebolledo and la Chispa, Don mendo and Nuño, and lastly Pedro Crespo and Don Lope de Figueroa. This cast of figures has a justified presence in the tragic framework of the comedy.

PALABRAS CLAVE: Calderón, gracioso, *El alcalde de Zalamea*, multiplicidad / Calderón, joker, *El alcalde de Zalamea*, multiplicity.

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL, «Fortuna y trayectoria escénica de una comedia calderoniana: *Bien vengas, mal, si vienes solo*».

«Fortune and scenic history of a calderonian comedy: *Bien vengas, mal si vienes solo*».

El autor pasa revista a una comedia calderoniana poco conocida como es *Bien vengas, mal si vienes solo*. En concreto el estudio se centra en el género de la comedia de enredo, la trayectoria escénica de la pieza, la refundición del siglo XIX de Manuel Eduardo de Gorostiza con el título *También hay secreto en mujer*, y finalmente la refundición de Ángel María Dacarrete.

The author examines a relatively unknown Calderonian comedy, *Bien vengas, mal si vienes solo*. The study specifically centers on the tangled comedy genre, the scenic trajectory of the piece, Manuel Eduardo de Gorostiza's consolidation of the 19th century with the title *También hay secreto en mujer*, and lastly Ángel María Dacarrete's consolidation.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *Bien vengas, mal si vienes solo*, refundición / Calderón, *Bien vengas, mal si vienes solo*, refundition.

AURELIO GONZÁLEZ, «La comicidad escénica en el teatro breve calderoniano: *La casa holgona*, *Las Carnestolendas* y *La garapiña*».

«The scenic humor in the teatro breve of Calderón: *La casa holgona*, *Las Carnestolendas* and *La garapiña*».

Revisión de la complejidad del teatro breve cómico calderoniano a partir de la revisión de dos entremeses: *La casa holgona* y *Las carnestolendas*, y una mojiganga, *La garapiña*, señalando los elementos de la comicidad escénica, esto es aquella que depende de la interpretación de los actores en el escenario, la cual puede ser redundante, complementaria o esencial para dicho contenido humorístico, sin olvidar, desde luego, que la suma y relación signica de los dos discursos —el dramático y el espectacular— rebasa ampliamente el efecto de uno de ellos.

Review of the complex construction of the brief comic theater of Calderón, taking as reference two entremeses: *La casa holgona* y *Las carnestolendas*, and one mojiganga, *La garapiña*, highlighting the elements of scenic comic elements. In other words, the comic sense that depends of the interpretation of actors in the stage. These elements

may be redundant, complementary or essential for the humorous contents. This consideration is made without neglecting that the sum and sign relation between the two discourses (dramatic and spectacular) has a bigger effect than only one of them.

PALABRAS CLAVE: Calderón, escenificación, teatro breve, *La casa holgona*, *Las Carnestolendas* y *La garapiña* / Calderón, escenification, teatro breve, *La casa holgona*, *Las Carnestolendas* y *La garapiña*.

LUIS IGLESIAS FEIJOO Y ALEJANDRA ULLA LORENZO, «Las fechas de *El Faetonte*, de Calderón».

«Dates of *El Faetonte*, de Calderón».

El objetivo del presente artículo es estudiar la controvertida fecha de composición y estreno de *El Faetonte* y otras comedias relacionadas. En el trabajo se revisa igualmente la fortuna escénica de la pieza posterior a la primera representación, contexto en el que se presta especial atención al segundo montaje de la comedia en vida de Calderón, que ha suscitado debate entre la crítica ante la posibilidad de que el propio dramaturgo pudiera haber revisado el texto.

The aim of this paper is to study the date of composition and first performance of *El Faetonte* and related plays. The paper also examines the staging of the play after the first representation. In this context special attention is given to the second performance of *El Faetonte* for which the playwright could have modified the original play.

PALABRAS CLAVE: *El Faetonte*, fecha de composición, representaciones palaciegas / *El Faetonte*, date of composition, court theatrical performances.

MARÍA LUISA LOBATO, «“Pues a mis jácaras vuelvo”: Calderón y la síntesis de un género».

«“Then to my Jácaras I return”: Calderón and the synthesis of a genre».

Este trabajo constata cómo la jácara poética cantada en las primeras décadas del siglo XVII es asumida con naturalidad en los años cuarenta de ese siglo por las jácaras entremesadas, que la suben al esce-

nario al convertir en personajes teatrales a los que hasta entonces sólo eran parlamentarios poéticos, pero que llevaban ya en sí una fuerte semilla de teatralidad. Además, se analiza la figura y hechos de uno de los jaques más afamados de su época: 'el Ñarro', para demostrar con obras concretas su paso de la poesía de Cáncer al teatro de Calderón a través de al menos tres entremeses: *Las jácaras, 1ª y 2ª parte* y *El robo de las sabinas*. Por último, se acomete la espinosa cuestión de la imbricación entre *El robo de las sabinas* atribuido a Calderón, estrechamente relacionado con *Las jácaras, 1ª y 2ª parte*, la primera de ellas de atribución segura a Calderón, y el entremés titulado *Los órganos y sacristanes*, atribuido a Quiñones de Benavente y conocido sólo en un impreso tardío. Respecto a esta última cuestión no es posible concluir de momento más que la mejor andadura de *El robo de las sabinas* y constatar que tiene treinta y seis versos idénticos al entremés *El robo de las sabinas*. A falta de que un buen conocedor de Quiñones logre enraizar *Los órganos y sacristanes* en la producción de ese dramaturgo, cabe afirmar que la mayor calidad de la pieza atribuida a Calderón y su dependencia de, al menos, una obra de atribución segura a este dramaturgo, hacen pensar que *Los órganos y sacristanes* refunde *El robo de las sabinas* y que quizá convendría plantearse de nuevo la atribución de *Los órganos*, que se da hasta el momento como de Quiñones de Benavente.

This work states how the poetic jácara sung in the first decades of the seventeenth century is taken on in a natural manner in the forties of that century by the entremesada jácaras, that bring it to the stage upon converting into theatrical characters those which until then were only poetic parliamentarians, but that had within them a strong seed of theatricality. Furthermore, there is an analysis of the figure and facts of one of the most well-known checks of his epic: 'el Ñarro', in order to demonstrate with concrete works his passage from the poetry of Cáncer to the theater of Calderón through at least three entremeses: the *Jácaras, first and second part* and *The Robbery of the Sheets*. Lastly, the thorny question is raised of the imbrication between *The Robbery of the Sheets* attributed to Calderón, widely related to *The Jácaras, first and second part*, the first of which has a sure attribution to Calderón, and the starter titled *The Organs and Sacristans*, attributed to Quiñones de Benavente and known only in a late print. With respect to the last question, it is not possible to conclude at the moment any-

thing but the better operation of *The Robbery of the Sheets* and to state that it has thirty-six identical verses to the starter *The Robbery of the Sheets*. As it is still lacking that a good expert on Quiñones achieves the rooting of *The Organs and Sacristans* in the production of that playwright, it is worth noting that the greatest quality of the piece attributed to Calderón and his dependence on, at least, one work of certain attribution to this playwright, raises the thought that *The Organs and the Sacristans* adapts *The Robbery of the Sheets* and that maybe it would be a good idea to rethink the attribution of *The Organs*, that is given until now to Quiñones de Benavente.

PALABRAS CLAVE: Calderón, teatro breve, jácaras, atribución, Quiñones de Benavente / Calderón, teatro breve, jácaras, attribution, Quiñones de Benavente.

JESÚS G. MAESTRO, «Crítica de los géneros literarios en *Céfalo y Pocris* de Calderón».

«Criticism of literary genres in Calderón's *Céfalo y Pocris*».

Este trabajo estudia la comedia burlesca de Calderón titulada *Céfalo y Pocris* desde el punto de vista de la teoría de los géneros literarios elaborada desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

This work focus on the burlesque comedy *Céfalo y Pocris* by Calderón according to the theory of the literary genres based on the Philosophical Materialism as a Theory of Literature.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *Céfalo y Pocris*, Materialismo filosófico, Teoría de la literatura / Calderón, *Céfalo y Pocris*, Philosophical Materialism, Theory of Literature.

ELENA E. MARCELLO, «Angiola d'Orso y la traducción de *Con quien vengo, vengo*».

«Angiola d'Orso and the translation of *Con quien vengo, vengo*».

El trabajo de la profesora Marcello trata sobre la traducción italiana de *Con quien vengo, vengo*, llevada a cabo por la actriz italiana Angiola d'Orso en 1666. El análisis de la traducción busca establecer las dife-

rencias de interpretación desde la perspectiva italiana de un texto español visto como contemporáneo.

Professor Marcello's work treats the Italian translation of *Con quien vengo, vengo*, realized by the Italian actress Angiola d'Orso in 1666. The analysis of the translation seeks to establish the differences of interpretation from the Italian perspective of a Spanish text seen as contemporary.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *Con quien vengo, vengo*, Angiola D'Orso, traducción / Calderón, *Con quien vengo, vengo*, Angiola D'Orso, translation.

CARLOS MATA INDURÁIN, «“Llorar los ojos y callar los labios”: la retórica del silencio en *No hay cosa como callar*».

«“Llorar los ojos y callar los labios”: the rethoric of silence in *No hay cosa como callar*».

No hay cosa como callar es una comedia calderoniana calificada en varias ocasiones como obra maestra, pero que no cuenta hasta la fecha con una bibliografía demasiado amplia. En este trabajo, tras repasar la consideración donjuanesca de su personaje y considerar la adscripción genérica de la pieza (comedia de capa y espada o drama serio), estudio la retórica del silencio imperante sobre la acción y los personajes, especialmente el de Leonor.

No hay cosa como callar is a Calderonian comedy labeled on various occasions as a masterpiece, but that to date does not include an extensive bibliography. In this work, through the Don Juanesque consideration of its characters and by considering genre adscription of the piece (a cape and knife comedy or a serious drama), the author studies the rhetoric of prevailing silence about action and characters, especially that of Leonor.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *No hay cosa como callar*, comedia de capa y espada, drama, silencio / Calderón, *No hay cosa como callar*, comedia of «capa y espada», tragedy, silence.

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ, «Calderón, el canon y el repertorio». «Calderón, the canon and the repertory».

La definición del canon calderoniano no es fácil. Se pasa revista en este trabajo a tres cánones: el académico, que reconoce entre veinte y treinta títulos como centrales en su producción; el estudiantil (que presumiblemente no difiere mucho del del público culto no especializado), que se reduce a dos o tres títulos; y el escénico, que distingue entre un limitadísimo elenco de obras cuyos montajes se repiten, y una más amplia lista (próxima aunque no coincidente con la del canon académico) de las que solo se han ofrecido en los últimos cuarenta años contadas escenificaciones. Queda, por tanto, mucho Calderón por descubrir.

The definition of the Calderonian canon is not easy. Three canons are examined in this work: the academic, which recognizes between twenty and thirty titles as central in its production; that of the student (that presumably does not differ much from the unspecialized, cultured public), which is reduced to two or three titles; and the scenic, which distinguishes between a very limited cast of works whose stagings are repeated, and a wider list (close but not the same as that of the academic canon) of those which have only been offered in the past forty years of counted stagings. There remains, moreover, much Calderón to discover.

PALABRAS CLAVE: Calderón, canon, repertorio / Calderón, canon, repertory.

MARIA GRAZIA PROFETI, «Calderón y la ópera italiana». «Calderón and the italian opera».

El trabajo analiza cuatro *libretti* de ópera italianos, derivados de cuatro comedias de Calderón (*El alcaide de sí mismo*, *Ni amor se libra de amor*, *El Faetonte*, *Eco y Narciso*), centrándose en los criterios de adaptación que se dan entre comedias y libretos, sea cuando esté presente una etapa intermedia (constituida por una reescritura italiana o francesa), sea cuando se trate de una derivación directa de los textos calderonianos. La comparación de los libretti con los «textos con música» españoles permite además destacar las distintas características de los dos tipos de espectáculos musicales, subrayando la fuerte presencia en

España del texto literario, que no permite la simplificación necesaria para el «drama per música» italiano.

This work analyzes four Italian opera *librettos* derived from the four comedies of Calderón (*El alcaide de sí mismo*, *Ni amor se libra de amor*, *El Faetonte*, *Eco y Narciso*), centering on the criteria of adaptation that are given between comedies and librettos, whether there is present an intermediary stage (constructed by an Italian or French rewriting), or a direct derivation of the Calderonian texts is treated. The comparison of the librettos with the Spanish «texts of music» further permits a highlighting of the different characteristics of the two types of musical shows, underlining the strong presence in Spain of the literary text, which does not allow for the necessary simplification of the Italian «drama by music».

PALABRAS CLAVE: Calderón, libretos, ópera, adaptación / Calderón, libretos, opera, adaptation.

JAVIER RUBIERA, «El elemento cómico en la comedia de santos (I). Notas sobre Capricho, un gracioso catecúmeno en *El José de las mujeres*».

«The comic element in the saints' comedy (I). Notes on Capricho, the funny student of the Catechism in *El José de las mujeres*».

Este artículo es la primera parte de un estudio más completo de la caracterización y de las funciones del personaje del gracioso Capricho en la comedia religiosa *El José de las mujeres*. Tras precisar diversas cuestiones metodológicas en torno al tratamiento de esta figura en los estudios del teatro del siglo de oro, el autor examina algunos parecidos y diferencias con otras dos piezas calderonianas del mismo subgénero (*El mágico prodigioso* y *Los dos amantes del cielo*) en relación con el papel de los graciosos, da cuenta de la presencia de Capricho en la acción de *El José de las mujeres* y concreta el número y el carácter de sus intervenciones verbales así como su distribución en las tres jornadas. De este modo se puede comenzar a apreciar el papel del gracioso en la economía de la obra y, concretamente, su importancia para crear el ritmo dramático que alterna momentos serios y cómicos en la fiesta teatral religiosa.

This article is the first part of a complete study of *gracioso* Capricho's functions and characterization in the religious play *El José de las mujeres*. After discussing different methodological aspects on the approach to the study of the «gracioso» character in Golden Age studies, the author examines some similarities and differences between the role of the *graciosos* in *El José* and the two other «comedies of saints» by Calderón (*El mágico prodigioso* and *Los dos amantes del cielo*). Rubiera focuses on Capricho's appearances and his relevance on the plot of *El José de las mujeres*, he determines the exact number and the nature of his lines and the distribution of his presence on stage during the three acts of the play. Finally the article emphasizes both the role of the *gracioso* in the economy of the play and his significance in creating the dramatic rhythm where serious and comic moments are mixed in the theatrical religious celebration.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *El José de las mujeres*, gracioso, comedia de santos, función dramática, ritmo / Calderón, *El José de las mujeres*, gracioso, comedy of saints, dramatic function, rhythm.

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO, «Las aspiraciones creativas de un copista: la intervención de Diego Martínez de Mora en *Un castigo en tres venganzas*».

«The creative aspirations of a copyist: the intervention of Diego Martínez de Mora en *Un Castigo en tres venganzas*».

En el presente trabajo se estudia el manuscrito de la comedia *Un castigo en tres venganzas*, debido a Diego Martínez de Mora. Copista, librero, memorión y posiblemente actor, los textos conservados que fueron transcritos por él proyectan el perfil de un personaje singular difícilmente encasillable en el entramado que modela el complejo proceso de transmisión de nuestro teatro áureo. Analizaré los tres estadios en los que se puede organizar su grado de intervención con respecto al texto calderoniano, desde la mera enmienda puntual hasta la libre manifestación de sus pretensiones más puramente creativas reflejada en la inclusión de series de versos inéditos en el resto de testimonios e incluso de una escena completa.

In this paper I study the manuscript of the play entitled *Un castigo en tres venganzas*, by Diego Martínez de Mora. Copyist, bookseller,

*memorió*n and maybe even an actor, the existing texts transcribed by him show the profile of a remarkable person that is hard to be pigeonholed in the network that shape the complex transmission process of our Golden Age theater. I'll analyze the three different stages in which his intervention in Calderon's text can be organized from the simple precise correction to the moment when he gave free rein to his creative desires as it can be proved in the number of verses (even a whole new scene) that he decided to include and are totally unknown in the rest of the printed versions of the text.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *Un castigo en tres venganzas*, copistas, Diego Martínez de Mora / Calderón, *Un castigo en tres venganzas*, copyists, Diego Martínez de Mora.

MARIAROSA SCARAMUZZA VIDONI, «Milán 1838: *La aurora en Copacabana* traducida por Pietro Monti».

«Milán 1838: *La aurora en Copacabana* translated by Pietro Monti».

En Italia, a comienzos del siglo XIX, tenemos una idea del teatro de Calderón que, en el plano teórico, contrasta con el modelo todavía dominante de clasicismo. Sin embargo con la afirmación del romanticismo apreciamos una valoración nueva de la libertad expresiva y de los contactos entre las literaturas nacionales, por lo cual surge también un interés por el gran dramaturgo español. Así se registran las traducciones de Biagio Gamboa, Giacinto Battaglia, pero, sobre todo de Pietro Monti, una figura de cura de rural, en un pueblecito cerca de Como, que entre 1838 y 1855 publica las versiones de catorce dramas calderonianos. Examinaremos una, *La aurora en Copacabana*, para dar una idea del tipo de interpretación del texto de Calderón por parte de este estudioso y de los problemas que emergen en el contexto del ambiente cultural milanés en el cual el traductor se encuadra.

At the beginning of the nineteenth century, in Italy, the received view of Calderón's theatrical works saw them in contrast with the prevailing classicism at the theoretical level. However, with the growing establishment of romanticism, there was an exploitation of the freedom of expression and exchange among national literatures. As a consequence, there was a new interest in the great Spanish playwright. We find the translations by Biagio Gamboa, Giacinto Battaglia, and particularly Pietro Monti: a remarkable and well-read parish priest

from a small village nearby Como, who published the Italian translations of 14 dramas by Calderón between 1838 and 1855. We consider one of them, *La aurora en Copacabana*, to give an idea of the approach of this translator to Calderón's text and of the influence of the Milanese milieu in which Monti lived.

PALABRAS CLAVE: Calderón, traducción, *La aurora en Copacabana*, Pietro Monti / Calderón, translation, *La aurora en Copacabana*, Pietro Monti.

PIETRO TARAVACCI, «El *Céfalo y Pocris* de Calderón entre reescritura y juego meta burlesco».

«Calderón's «*Céfalo y Pocris*»: between rewriting and a meta-burlesque game».

A partir de la premisa fundamental de la insuficiencia de un acercamiento puramente descriptivo a las comedias burlescas del Siglo de Oro, y de la necesidad de analizar cada texto de este género no sólo en sus caracteres convencionales de dramaturgia cómico-disparatada, el presente estudio intenta un análisis del carácter paródico y de las funciones literarias subyacentes en *Céfalo y Pocris*, la única comedia burlesca que nos queda de Calderón de la Barca. Subrayando la necesidad de detectar un más exacto nexo entre el hipertexto burlesco y su complejo hipotexto (donde priman las dos obras del propio Calderón, *Celos, aun del aire, matan* y *Auristela y Lisidante*), el estudio destaca el fuerte componente metateatral de la comedia. En fin, a partir de este elemento esencial de la obra, el estudio —haciendo hincapié en las ideas sobre la pintura que Calderón nos deja en su *Tratado* defendiendo la nobleza de la pintura— intenta demostrar cómo en *Céfalo y Pocris* el dramaturgo, en las continuas alusiones a la imaginación figurativa que el teatro comparte con la pintura, y a pesar del régimen cómico-burlesco, confirma los fundamentos estéticos y poéticos de su dramaturgia y de su cosmovisión.

Starting from the fundamental premise of the insufficiency of a purely descriptive approximation to the Golden Age burlesque comedies, and the need to analyze each text of this genre not only through the conventional characters of comic-absurd playwrighting, the present study aims for an analysis of the parody character and of the underl-

ying literary functions in *Céfalo y Pocris*, the only burlesque comedy that we have from Calderón de la Barca. Underlying the necessity to detect a more exact link between the burlesque hypertext and its complex hipotext (where the two works of Calderón take precedence, *Celos, aun del aire, matan* and *Auristela y Lisidante*), the study highlights the strong meta-theatrical component of the comedy. Ultimately, through this essential element of the work, the study-stressing the ideas about painting that Calderón leaves us with in his Treaty defending the nobleness of painting-attempts to demonstrate how in *Céfalo y Pocris* the playwright, in continual allusions to the figurative imagination that theater shares with painting, and in spite of the comic-burlesque regime, confirms the aesthetic and poetic foundations of his playwriting and his worldview.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *Céfalo y Pocris*, Materialismo filosófico, Teoría de la literatura / Calderón, *Céfalo y Pocris*, Philosophical Materialism, Theory of Literature.

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS, «Calderón, reescritor de Lope». «Calderón, rewriter of Lope».

La bibliografía última viene prestando notable atención a la reescritura calderoniana de sus propias obras, y menos a la que llevó a cabo sobre las ajenas. El «otro Calderón» al que se aproxima el presente estudio es el de la reescritura competitiva de comedias de Lope de Vega. Tras pasar revista a los distintos casos propuestos hasta hoy (y que resultan ser falsos o sobre comedias de dudosa autenticidad lopista o de muy corto alcance), se detiene en los dos en que más cerca está la posibilidad de asistir al encuentro entre los dos monarcas máximos del teatro áureo español en los campos de batalla textuales. Uno de ellos con seguridad: *Saber del mal y el bien* hoy por hoy constituye fehacientemente el único testimonio de reescritura calderoniana sobre una comedia de Lope, *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*, de la que todavía no se había ocupado la crítica. El otro caso presenta aún mayor interés en lo que se refiere al diálogo entre la comedia reescrita, *Las almenas de Toro*, y su reescritura, *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, y al espíritu de contienda que rige la operación. Señalan a Calderón como autor de esta última co-

media muchos y fuertes indicios, la mayoría de los cuales consisten en testimonios de un tipo de reescritura muy habitual en él: la «reutilización» de lances, imágenes, expresiones.

The most recent bibliography comes lending noble attention to the Calderonian rewriting of his own works, and less to that which was realized about others. The “Other Calderón”, that the present study comes close to, is the competitive rewriting of Lope de Vega comedies. After examining the different proposed cases to date (that end up being false or about comedies of doubtful Lope authenticity or of very short scope), there is a pause at the two in which there is the greatest possibility of attending to the meeting between the two highest monarchs of the Spanish golden theater in the textual battlefield. One of them with certainty: *Saber del mal y el bien* at this moment in time constitutes reliably the only testimony of rewriting of the Calderonian rewriting about a Lope comedy, *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*, about which there is still not criticism. The other case presents still greater interest in that the dialogue references between the rewritten comedy, *Las almenas de Toro*, and its rewriting, *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, and the battle spirit that governs the operation. Many strong indications signal Calderón as an author of this latest comedy, the majority of which consist of testimonies of a type of rewriting which is very common for him: the “reutilization” of episodes, images, expressions.

PALABRAS CLAVE: Calderón, reescritor, Lope de Vega / Calderón, rewriter, Lope de Vega.

